

Teksty Drugie 1993, 4-5-6, s. 15-35



Panna i miłość szalona

Maria Janion

Maria Janion

Panna i miłość szalona

„Panieczko, czy nie strach?”

Pochodzenie tzw. wątku Lenory (od tytułu słynnej ballady Bürgera) jest ludowe. Różnie bywa określana jego treść — zależnie od napięcia uczuciowego wobec umarłych, od interpretacji fantastycznego wydarzenia. Mówi się zatem albo o sięgającej poza grób sile miłości, albo o groźnej, nieludzkiej potędze tamtego świata. Raz umarły bywa przede wszystkim wyposażony w uczucia, które miał wynieść stąd, innym razem ukazuje się jako obca i straszna zjawia stamtąd. Może to być więc wzruszająca opowieść o powrocie zmarłego kochanka, ale też kiedy indziej — przerażająca relacja o porwaniu dziewczyny przez upiora.

W swoim wspaniałym repertorium, w *Polskiej bajce ludowej w układzie systematycznym*, Julian Krzyżanowski pod numerem 365 w *Baśni magicznej* używa najkrótszego oznaczenia tematu w takiej postaci: *Umarły porywa narzeczoną*. „Porywa”, a więc chyba używa gwałtu, przemocy, dokonując przekroczenia granicy dwóch światów i może wymierzając karę za to, że został do tego zmuszony. Najczęściej pojawiające się w przekazach ludowych jednostki fabularne Krzyżanowski określa i łączy w sposób następujący: (a) Zmarły naręczony przyjeżdża (b) na wezwanie dziewczyny i (c) wiezie ją na cmen-

tarz.¹ Niezmiernie istotne wydaje się to, że swoje działanie umarły podejmuje „na wezwanie dziewczyny”. To ona jest sprawczynią jego powrotu, to ona wymusza — bez względu na konsekwencje — jego przybycie na ten świat. Wola dziewczyny zatem znajduje się u podstaw dokonanej przez umarłego transgresji. Jak ta żąda dziewczyny, by ściągnąć do siebie umarłego, zostaje wyrażona, to już inna sprawa. W Lenorowych przekazach ludowych i literackich pojawia się kilka wariantów opowieści o jej nieutulonym żalu lub buncie. Wreszcie narzeczeni kończą najczęściej na cmentarzu, tam bowiem znajduje się „dom”, do którego nieziemski narzeczony uwozi na diabolicznym rumaku swoją narzeczoną.

Krystyn Lach Szyrma już w roku 1819 opublikował najdawniejszy polski znany ludowy wariant prozą tematu Lenorowego. Uczynił to również w związku ze sporem między Niemcami a Anglikami o pierwszeństwo posiadania motywu, który posłużył za osnowę ballady Bürgera. Autor *Uwag nad balladą Bürgera „Leonora”* [sic!] sądził, że u wielu narodów podobny wątek się znajdzie. Ma on bowiem charakter uniwersalny. Na dowód przytaczał wersję, którą sam usłyszał „w tych dniach koło Jarosławia w Ziemi Przemyskiej”. Opowiadano tę historię, i to przed 1773 (rokiem powstania utworu Bürgera), „w różnych stronach dawnej i teraźniejszej Polski: ile mi dotąd wiadomo, na Ukrainie, w okolicach Warszawy i Augustowa”. Lach Szyrma nie przywiązywał większego znaczenia do wersji opowiadanej przez lud, uważał bowiem, że znaczenia taka „baśń” może nabrać dopiero wtedy, kiedy zostanie poddana artystycznej obróbce przez wybitnego autora. Na szczęście, to jego przekonanie nie przeszkodziło mu w przytoczeniu zasłyszanej opowieści, którą „piastunki dzieciom opowiadać zwykły”, a którymi „nawet dorośli nie gardzą, i nimi w porze jesiennej długie wieczory skrcają”. Przypominał sobie dość mętnie, że słyszał coś podobnego w dzieciennych latach, inni też przyznawali się do znajomości opowieści już od kolebki, ale jednak nikt nie potrafił jej dokładnie powtórzyć. Bardzo znamienne, że rodzajem toposu staje się tu już samo opowiadanie baśni grozy dzieciom przez niańki pochodzące z ludu. Potem tego toposu nie zabraknie w biografii romantycznych artystów.

A oto w streszczeniu wersja bajedy, którą zapisał Lach Szyrma w celach

¹ J. Krzyżanowski *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, cz. 2: *Baśń magiczna*, Warszawa 1947, s. 54.

poznawczych i porównawczych. Żyło, nie wiadomo gdzie, dwoje kochanków. Przysięgli sobie wzajemnie wierność na zawsze. On pojechał na wojnę i już po jej zakończeniu długo nie wracał. Ona, pomna przysięgi, odmawiała ręki starającym się młodzieńcom, tęskniła i czekała. Po czterech latach głębokiego smutku zaczęła podupadać na zdrowiu i narzekać dniami i nocami na swój los — tym bardziej, że wierność kochanka podano w podejrzenie. Jednego wieczora siedziała w oknie, żaląc się i rozpaczając. „Długo tak w noc została. Księżyc świecił.” Wtem widzi, przyjeżdża na koniu on, mówi, że po nią i zabiera ze sobą. Pełna zaufania dziewczyna udaje się w podróż z ukochanym. Między dwójgiem pędzących na koniu odbywa się charakterystyczna rozmowa: na pytanie dziewczyny, czy daleko jeszcze do domu, jeździec odpowiada, że „sto mil ujechali, a sto jeszcze mają”. Informacja o przebytej tak szybko długiej drodze nieco zadziwiła dziewczynę, ale nie śmiała pytać dalej. Wreszcie dojechali na cmentarz. Na pytanie zatrwożonej narzeczonej o mieszkanie, ukochany odpowiada, że „właśnie stoją przy nim”. „Ledwie to wyrzekł: koń, na którym jechali, ginie, grób się otwiera.” Na tym, jak podkreśla Lach Szyrma, kończy się ballada Bürgera, ale nie jest to kres „powieści słowiańskiej”. Dziewczyna poznawszy, że jej ukochany należy do umarłych, zaczyna uciekać z cmentarza. I oto wspaniały obraz: „Duch pędzi za nią”. Dziewczyna chroni się w jakimś domu, nawet zamyka się na haczyk, kiedy okazuje się, że w tym pomieszczeniu leży przed pochówkiem trup w trumnie. Upiorny kochanek — w imię solidarności umarłych — prosi go o otwarcie drzwi. Tamten już to uczynił, ale właśnie kogut zapiał — i „oba trupy padają jak długie, jeden po jednej, drugi po drugiej stronie prog”, jak to detalicznie zapisał Szyrma. Dziewczyna ocala życie, ale nie na długo — „niepodobna było po tym przestraszu ją uratować — w kilka dni umarła”.²

W wersji zapisanej przez Szyrmę na plan pierwszy wybija się niepohamowana żaloba Panny. Dlatego podano dokładnie, że upłynęły już cztery lata od zniknięcia ukochanego. Przeminięło zatem aż nadto dużo czasu, by narzeczonej się opamiętała w swej rozpacz i oddała rękę innemu. Żywa musi trzymać stronę żywych, a nie gubić się bezustannie w myślach o tym, który odszedł. Podobną naukę ogłasza

² [K. Lach Szyrma] *Uwagi nad balladą Bürgera „Leonora” [sic!]*, „Pamiętnik Naukowy” 1819, t. 2, s. 275–284.

Chór młodzieńców w I części *Dziadów*, przy czym Mickiewicz objaśnił, że zwraca się on „do Dziewczyny, ob. «Romantyczność»”, tzn. do Karusi z ballady pod tym tytułem, rozpaczającej po śmierci ukochanego:

Nie łam twych rączek, niewiasto młoda,
 Nie płacz, i oczek, i dłoni szkoda.
 Te oczki innym żrenicom błysną,
 Te rączki inną prawicę ścisną.
 [.....]
 Płaczesz i wzdychasz w próżnej żalobie.
 [.....]
 Ten, po kim płaczesz, wzajem nie błysnie
 Okiem ku tobie, ręki nie ściśnie.

On ciemny krzyżyk w prawicy trzyma,
 A miejsca w niebie szuka oczyma.³

Trzeba przyznać, że te namowy młodzieńców budziły niekiedy zdziwienie badaczy Mickiewicza. Przechodziły one bowiem, jak się zdaje, ze zbyt pogodną niefrasobliwością nad cierpieniem Dziewczyny, tak przejmująco wypowiedzianym w *Romantyczności*. Ale, być może, przeważała właśnie w tym momencie ludowa inspiracja moralna? Albo też może jest to jeden z dowodów na to, że I część *Dziadów* nie powstała we wczesnym okresie twórczości, lecz znacznie później, kiedy Mickiewicz już z pewnego dystansu patrzył na rozpaczę młodości? Zarówno *Lenora* Bürgera, jak i Lenorowa do pewnego stopnia *Ucieczka* Mickiewicza czerpią swoją energię bezpośrednio ze źródła ludowego. Powstaniu *Lenory* towarzyszy charakterystyczna legenda literacka. Przytacza ją również Lach Szyrma:

Jednego wieczoru wyszedł Bürger na przechadzkę. Księżyc w pełni, jasno świecił. Uroczyste panowało milczenie. Trafem napotkał dziewczę śpiewające:
 Der Mond der scheint so helle,
 Die Toden reiten so schnelle:
 Feins Liebchen, graut dir nicht?⁴
 [Księżyc świeci tak jasno,
 Umarli jadą tak szybko
 Czy się nie boisz, kochaneczko?]

³ A. Mickiewicz *Dziady*. *Widowisko*, w: *Dziela*, t. 3: *Utworki dramatyczne*, Warszawa 1948, s. 102–103.

⁴ *Uwagi nad balladą Bürgera...*, s. 277.

Z tych słów i z nastroju tej chwili Bürger miał wysnuć całą balladę. A. E. Odyniec, najlepszy w środowisku wileńskim tłumacz Bürgera, uważał jednak, że autor, wypytawszy śpiewającą o „resztę powieści, napisał z niej *Lenorę*”.⁵ Mickiewicz zaś dał taki przypis do *Ucieczki*:

Niniejszą balladę ułożyłem podług piosenki, którą niegdyś słyszałem w Litwie śpiewaną po polsku. Treść i układ zachowałem wiernie, ale wierszy gminnych ledwie kilka zostało mi się w pamięci i te służyły mi za wzór stylu.⁶

Do dziś nie wiemy, jaką dokładnie pioseczkę usłyszał niegdyś Mickiewicz, ale zapadła ona głęboko w jego poetycką pamięć. Odyniec w roku 1822 domyślał się istnienia niegdyś wierszowanego utworu „w obu narodach” — niemieckim i polskim, z którego pozostały szczątki, oraz cytował ułamek opowieści i „naszemu społeczeństwu znajomej”:

Miesiąc świeci,
Martwiec leci,
Sukieneczka szach, szach,
Panienczko, czy nie strach?

Już w tych czterech wierszach jest cały nastrój przyszłej ballady: sceneria nocno-księżycowa, poczucie jakiejś grozy, dwie postacie rozgrywającego się dramatu — „martwiec” i „panieneczka” oraz aura pośpiechu czy może pogoni, bo przecież „martwiec leci”.

W obrazach, które miały stać się inspiracją wyobraźni i Bürgera, i Mickiewicza, tkwi jakiś pierwiastek demoniczny. W największym skrócie, posługując się podstawowymi obrazami z przytoczonych ludowych przekazów, ale i mając w pamięci ich rozwinięcie przez naszych autorów, zwróćmy uwagę na kilka zjawisk, tworzących niejako nastrój wątku Lenorowego.

Przede wszystkim więc będzie to noc, ale — jak powiada Gusdorf — „noc negatywna”⁸, noc saturniczna, noc złowroga, nie noc-ukojenie,

⁵ A. E. Odyniec *Nota do ballady „Lenora”*, w: *Poezje*, Wilno 1825, s. 16.

⁶ A. Mickiewicz *Ucieczka. Ballada*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. III, *Wiersze 1829–1855*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 12.

⁷ A. E. Odyniec *Nota do ballady „Lenora”*, s. 16. Wcześniej przekład utworu Bürgera drukował Odyniec w „Dzienniku Wileńskim” w roku 1822. T. Cieszewski sądzi, że ludowy czterowiersz Lenorowy Odyniec otrzymał „wraz z objaśnieniami do Lenory od Mickiewicza, podobnie jak życiorys Bürgera” (*Bürger w Polsce*, w: *Księga Pamiątkowa Kola Polonistów Studentów USB w Wilnie 1822–1932*, Wilno 1932, s. 81).

⁸ G. Gusdorf *L'homme romantique*, Paris 1984, s. 192.

lecz noc niegościnna, wywołująca wszystkie ciemne siły zła, „zapełniona tymi stworami zmorowatymi lub hybrydycznymi, które powstają tylko w ciemności”⁹. Dalej — księżyc, też złowrogi, świeci bardzo jasno, ale wiadomo, że tym swoim widmowym blaskiem oświeca najczęściej krainę umarłych. Przemiany faz księżyca nieraz traktowano w różnych mitologiach jako przechodzenie od śmierci do życia i od życia do śmierci, a bóstwa lunarne były zarazem bóstwami ziemi i bóstwami żałoby.¹⁰ W takim krajobrazie pojawia się ktoś podążający niezmiernie szybko, ktoś, kogo nazwać by można „piekielnym kochankiem”. W tym swoim locie–powrocie do krainy umarłych, a więc locie ku dołowi, do grobu, ma niezrównanego pomocnika. Jest nim koń demoniczny, który umie przebiegać ogromne przestrzenie powietrzne w niebywałym tempie.

Na słynnym obrazie Füsslego zatytułowanym *Nocna zmora* widzimy śniącą konwulsyjnie dziewczynę i siedzącego na jej piersi koszmarnego gnoma, a zza kotary osłaniającej łóżko wychyla się łeb konia z rozdętymi nozdrzami, nastroszoną grzywą i płonącymi oczyma. „Koń przybywa z zewnątrz i siłą wdiera się w przestrzeń wewnętrzną: obecność głowy i długiej szyi w przecięciu zasłon jest gwałtem, reszta końskiego ciała pozostaje na zewnątrz, w nocy...”¹¹ Koń bywa znakiem demonicznego erotyzmu. Kazimierz Moszyński w dziele o kulturze ludowej Słowian podkreśla, że według wierzeń lokalnych koń ma bliski kontakt ze złymi mocami. Stąd — po domniemanych nocnych harcach z demonami — konie miały być rankiem zmęczone, spienione, zlatane. Panna, która powoduje powrót umarłego kochanka — czy to swoją nieukojoną rozpaczą, czy też czarami — staje wobec naporu stężonej grozy, pośród nocy pełnej trwogi i groźby nicości, kiedy grób okazuje się jedynym pomieszkaniem. Jak sobie daje z tym radę? Zobaczymy.

„Błuźniła długo...”

Akcja ballady Bürgera zaczyna się w momencie, gdy ukochany Lenory nie wrócił z wojny. Długo czekała, wreszcie, podej-

⁹ J. C. Schneider *Notes*, w: *Romantiques allemands*, t. 2. Paris 1963, s. 1564.

¹⁰ Por. *Dictionnaire des symboles*, sous la direction de J. Chevalier, Paris 1969, s. 474.

¹¹ J. Starobinski *Wizja śniącej*, tłum. M. Ochab, „Literatura na Świecie” 1986 nr 11–12, s. 410.

rzewając najgorsze, szalała z rozpaczy. Lach Szyrma w swoim „naśladowaniu *Leonory* Bürgera” tak to przełożył:

Szarga w kurzawie włosy potargane,
Szarpie swe lica krwawą łzą zalane.¹²

Nie poprzestaje jednak na tak ostentacyjnym, ale jednak nie rażącym u kobiety, wyrazie rozpaczy. Posuwa się dalej. Oskarża Boga o brak serca i bluźni w sposób wyjątkowy, jak na kobietę, a właściwie — dziewczynę. Szyrma przedstawił jej stan bardzo obrazowo:

Tak rozwodziła swe jęki i żale,
A rozpacz w żyły jadu doliwała.
Że w niedowiarstwa obłądnym zapale
Na samo bóstwo srodze powstawała,
Łamała ręce, targała swe włosy,
Bluźniła długo.¹³

W balladzie Bürgera wiele miejsca zabiera dramatyczna rozmowa Lenory z matką; niektórzy traktowali ją wręcz jako dysputę teologiczną, dotyczącą usprawiedliwienia Boga wobec nieszczęścia i zła. Matka namawia dziewczynę, by zechciała czerpać ukojenie z religii chrześcijańskiej:

„Porzuć ten zbrodniczy lament
[.....]
Weź przynajświętszy sakrament
On cię z szaleństwa uleczy”¹⁴

Odpowiedź dziewczyny dźwięczy kategoriycznie; odrzuca ona wszelką

¹² K. Lach Szyrma *Kamilla i Leon. Naśladowanie „Leonory” Bürgera*, „Pamiętnik Naukowy” 1819, t. 1, s. 359. Szyrma miał oko i ucho podatne na bürgerowską frenezję. Bo zobaczymy, jak ta scenka wygląda w sentymentalnej wersji Odyńca:

Ona tłukąc piersi białe,
Łzami zalana, zbladła,
Z żalu na ziemię padła [*Poezje*, s. 4].

¹³ *Kamilla i Leon*, s. 361.

¹⁴ A. E. Odyniec *Lenora. Ballada z Bürgera, Poezje*, s. 5. Maria Konopnicka zapamiętała ten rym z dzieciństwa. „Stara panna służąca, drobna szlachcianeczka, cyrując bieliznę śpiewała pieśń podobną [Lenorową]. Pamiętam, że były w niej akurat te wyrazy: «On nie wraca, może zginął», i potem: «Ach, Adelo, porzuć lament, Weź przynajświętszy Sakrament»” (cyt. za: A. Biernacki *Problematyka folkloru w drobnych utworach Mickiewicza*, w pracy zbiorowej: *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski i R. Wojcicheowski, Warszawa 1958, s. 352). Trzeba tu wspomnieć, że pierwotnie Odyniec opublikował swój przekład *Lenory* w „Dzienniku Wileńskim” w r. 1822 pt. *Adela*.

religijną pociechę. A tak twardo brzmią jej słowa w przekładzie Edwarda Szymańskiego:

„Matko, przez żadnej łaski zdrój
nie wstanie z grobu luby mój
Nie ujmie nic z mej troski
żaden sakrament boski!”¹⁵

Pograżając się bez reszty w cierpieniu i rozpacz, kwestionując Boga, który uśmierca, Lenora w szalonym uniesieniu ziemskiej miłości przechodzi na stronę demoniczną. Motywacja jej jest oczywista w kategoriach osobistego buntu:

„Z nim dla mnie tylko zbawienie
Bez niego wszędzie mi piekło”¹⁶

Ważniejszy jest on — Wilhelm dla niej, jak sama mówi, niż „Boski Oblubieniec” i wieniec zbawienia od Niego.¹⁷ Pragnąc, jakby niechcący, poruszyć w poszukiwaniu swego ukochanego nawet piekło, rzucając na szalę losu własną duszę, bluźniąc nadziei życia wiecznego, Lenora w jakimś stopniu nieświadomie (jak to często bywa w ludowym świecie magicznym, kiedy wystarczy już tylko wymówienie jednego przeklętego słowa) przyzywa do siebie demony. Silnie tę okoliczność wydobyl w uczniowskim fragmencie przekładu *Lenory* młodociany Wyspiański:

„A ja go kocham — i z nim pójdę wszędzie —
Ja z nim do grobu — i choćby do piekła!!!”
„O córko! córko! cóżeś ty wyrzekła?!”¹⁸

Nie trzeba długo czekać, zachodzi słońce, wschodzą gwiazdy i na czarnym, ognistym rumaku pojawia się kochanek zakuty w rycerską zbroję. Prosi i nalega, Lenora zgadza się z nim jechać na ślub. I teraz

¹⁵ A. Bürger *Lenora*, w: E. Szymański *Dziela zebrane*, t. 2, Kraków 1971, s. 245.

¹⁶ A. E. Odyniec *Lenora*, s. 7.

¹⁷ B. Kiciński *Leosia. Przekład dosłowny na miarę oryginału*, w: *Poezje. Częścią przekładane, częścią oryginalne*, t. 4, Warszawa 1840, s. 40. Z tytułu *Leosia* Kiciński usprawiedliwiał się tym, że imię Lenora nie zdawało mu się imieniem polskim. „Lecz jeden z moich przyjaciół, któremu czytałem już wydrukowaną tę balladę, zwrócił, i słusznie, uwagę moją na to, że Bürger imieniowi Lenory dał już europejską naturalizację. Raczy więc sobie czytelnik sam poprawić tytuł *Leosia* i czytać *Lenora*” (s. 160). Szczęśliwa ta, choć spóźniona poprawka, potwierdzała naturalizację imienia Lenory i w Polsce.

¹⁸ S. Wyspiański [*Lenora*], *Dziela zebrane*, t. 14, *Pisma prozok. Juwenilia*, Kraków 1968, s. 85.

zaczyna się jedna z najstłynniejszych partii ballady: galopada na demonicznym koniu przez noc, pełną widm i upiórów (co nieraz wykorzystywano jako pełen ekspresji temat malarski i muzyczny). Odyniec tłumaczył niezbyt poradnie, ale pragnąc wydobyć tonację uczuciową: „Oni lecą, oni lecą”. Obrazy lotu, galopu, szybkiej jazdy Panny z upiorem należą do najbardziej znanych z ballady Bürgera — łącznie z powiedzeniem, które weszło w powszechny obieg: „Umarli szybko jadą”. Pośpiech cechuje zarówno mowę Wilhelma, jak i jego działania. Koń stanowi jedno z władczym jeźdźcem. Jeszcze przed wyruszeniem w podróż, a i podczas piekielnej jazdy toczą się dwuznaczne rozmowy narzeczonych: pytania Lenory o mieszkanie i łożo ślubne, które dla nich przygotował i odpowiedź Wilhelma, że domek jest cichy, zimny i mały, „sechs Bretter und zwei Brettchen” — „sześć desek i deseczki dwie”.¹⁹ Kiedy Lenora się niepokoi, czy starczy tam dla niej miejsca, otrzymuje — trupa ironią pobrzmiwającą — odpowiedź, że „na dwoje miejsca stanie”. Narzeczony często powołuje się na szybko mknących umarłych, mimo próśb Lenory, żeby o nich nie mówił. Pęd coraz gwałtowniejszy, coraz dziwniejsze słowa ukochanego przerażają narzeczoną, która jednak pozostaje wierna powziętej decyzji. W szalonym galopie wlatują wreszcie, jak się można było spodziewać, na cmentarz. Rycerz okazuje się pusty w środku, odczarowany na cmentarzu zamienia się w kościotrupa.²⁰ Koń wśród płomieni zapada się pod ziemię.²¹ Lenora zaś umierając słyszy napominające wycie (tak, właśnie wycie!) duchów:

¹⁹ B. Kiciński *Leosia*, s. 42.

²⁰ W dosłownym przekładzie Kicińskiego brzmiało to tak [*Leosia*, s. 46]: „Gdzie była piękna jeźdźca twarz / Tam trupią główkę tylko masz / Szkielet z czaszką bezwłosą / Klepsydrę trzyma z kosą”.

²¹ Odyniec — w zgodzie z oryginałem — dobrze to przełożył [*Lenora*, s. 15]:

Koń się wspina, rze i z garła,
Parska iskry ognistemi,
Otchłań się pod nim rozwarła,
Wpadł w nią i poszedł skrót ziemi.

Tłumacz ten jednak uchylił wiele okropności z oryginału Bürgera. Obraz konia zapadającego się pod ziemię był malowniczy; reszta nie mogła być w pełni przyswojona ze względu na wstrzemięźliwość okazywaną estetyce okropności. Jeszcze w r. 1932 Cieszewski chwalił Szymę za poczucie miary artystycznej, czego miało dowodzić chociażby opuszczenie (podobnie jak u Odyńca) „nieestetycznego obrazu śmierci z klepsydrą i kosą” (*Bürger w Polsce*, s. 73), chociaż Szymma przedstawił bardzo obrazowo cmentarną demistyfikację nocnego jeźdźca.

Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht!
Mit Gott im Himmel hadre nicht!²²

Związła ta sentencja weszła do skarbca obiegowych zwrotów: „Cierpliwości! Cierpliwości! nawet, gdy serce pęka! Nie wadź się z Bogiem w niebie!”²³ Tak więc ballada Bürgera kończy się wyrazistym morałem. Buntownicze bluźnierstwo zostaje ukarane, a miłość szalona przegrywa w konkurencji z religią.

Do angielskich pierwowzorów *Lenory* Bürgera czasem zaliczano słynną balladę ludową zatytułowaną *Duch lubego Williama*. Ale też trzeba zwrócić uwagę na rozmaite zastrzeżenia przy zestawianiu „niezmiernie cichego, rzewnego i prostego” utworu angielskiego z widoczną w *Lenorze* „niemiecką” dzikością i skłonnością do okrucieństwa. Edward Porębowicz, który pięknie przetłumaczył balladę angielską, akcentował zasadniczą różnicę: Margrety, ukochanej nieżyjącego Williama, „nie porywa kochanek–demon hasający na czarnym rumaku”, sama idzie za lubym na cmentarz, domagając się miejsca w jego grobie.²⁴ Nie jest to zatem wątek *Lenory* w ujęciu Bürgera, gdzie nacisk pada na szaloną nocną jazdę upiora z panną, zarazem porwaną i nie-porwaną. Ale znajdzie się przecież coś wspólnego, co również opowiedział Mickiewicz w *Romantyczności*: to miłość poza grób. Gdy William objawia Margrecie, że już nie żyje, ta nie zna chwili wahania:

Zielony swój jedwabny strój
Do kolan zakasała.
W długą jak życie noc zimową.
Szła w trop martwego ciała.

Gdy dziewczyna pyta o miejsce u jego boku w łożu–trumnie, duch odpowiada podobnie metaforycznie, jak Wilhelm replikuje *Lenorze*, ale bez zjadliwej ironii, nie łudzając jej przecież, że jest możliwe wspólne życie:

— W głowach. Margreto, miejsca nie ma,
U stóp się znaleźć nie może,

²² Cytuję tekst Bürgera podany na początku interpretacji A. Schönego, w: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. I. Von Mittelalter bis zur Frühromantik*. Herausgegeben von B. von Wiese, Düsseldorf 1957, s. 196.

²³ W przekładzie Lacha Szymry: „Cierp a nie bluźnij, choć się serce kraje” (*Kamilla i Leon*, s. 366).

²⁴ E. Porębowicz *Przyczynek do pojęcia „romantyczności” u Mickiewicza*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, Lwów 1898, s. 278–279.

Ani się znajdzie przy mym boku,
Ciasne jest moje łożo.²⁵

Zapał kogut, duch odleciał, Margreta zaś — zgodnie z balladową logiką — upadła i skonała.

Zofia Stefanowska zwróciła mi uwagę²⁶, że coś z aury *Lenory* odczuwa się w postaci Widma z *Wesela*. Nie mogłoby to zaskakiwać, skoro Wyspiański jako piętnastoletni gimnazysta próbował tłumaczyć balladę Bürgera; był to zresztą jego pierwszy wierszowany utwór. Miał w sobie wrażliwość na ten temat, skoro napisał tragedię *Protesilaos i Laodamia*; mityczną Laodamię, która z szalonej miłości odważnie wezwała swego męża z zaświatów, a gdy już musiał odejść, popełniła samobójstwo. Tadeusz Zieliński nazwał „antyczną Lenorą”. W *Weselu* widmowy narzeczony przybywa do Marysi — niegdyś jego narzeczonej na wesele z daleka, skarżąc się boleśnie: „w moim domku zimno mnie”. Przypominając ich narzeczeństwo, głosi gotowość do połączenia się na zawsze: „otom jest, otom twój”. Ale Marysia odczuwa chłód, który od niego wionie, jako znak trupiej obcości:

Zimnem dołu wieje strój,
ty nie mój, ty nie mój!²⁷

Zresztą widmo musi odejść w swoje strony. Marysia ani daje mu się porwać, ani dobrowolnie za nim nie podąża. Woli żywego Wojtka. W widoczny sposób nie łączyła jej z Widmem miłość sięgająca poza śmierć.

Niepokojąca obcość

Lenora Bürgera, o której Mickiewicz powtórzył za A. W. Schleglem, że słusznie nazwana została królową ballad, odegrała ogromną rolę w dziejach poezji niemieckiej. Może się to wydać dziwne, ale od tego jednego utworu zaczęła się w Niemczech osobliwa rewolucja literacka, która miała znaczenie i dla naszej poezji. Sam Bürger miał poczucie nowatorskiego dokonania. W roku 1773, kiedy pracował nad *Lenorą*, napisał żartobliwie w liście do przyjaciela:

²⁵ *Duch lubego Williama*, w: *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, spolszczył E. Porębowicz, Lwów 1909, s. 58–59.

²⁶ Po moim odczycie w Towarzystwie Literackim im. Adama Mickiewicza w dniu 24 III 1993 pt. *Mickiewicz z Bürgerem i Kierkegaardem w tle*.

²⁷ Por. S. Wyspiański *Wesele*, w: *Dzieła zebrane*, t. 4, Kraków 1958, s. 86–91.

Wszyscy jeszcze przede mną na drżące padniecie kolana i mnie Dżingis–Chanem tj. najwyższym Chanem w balladzie ogłosicie. [...] Wszyscy, co po mnie ballady robić będą, staną się mymi nieodzownymi wasalami, lennikami mojego tonu.²⁸

Jeśli Bürger ogłosił się Dżingis–Chanem ballady, to dlatego, że miał przekonanie, iż w barbarzyński sposób przekroczył reguły panującej poetyki i narzucił osobliwie rozkiełznany ton poezji ówczesnej. W tym zakresie Bürger wyznacza całą nową epokę. Przed nim tematy wzięte z poezji i powieści ludu były opracowywane najczęściej jednak na modłę humorystyczną lub ironiczną i właśnie taka literacka postawa niweczyła prostotę i naiwność pierwowzoru. Bürger nastawił swój słuch poetycki na odebranie z powagą i wiarą tego, co lud zwykły opowiadać o duchach i upiorach. Gatunek ballady szczególnie pasował do poetyckiego zamiaru Bürgera. W balladzie bowiem idzie „o wstrząs i nagły zwrot: głównym motywem kształtującym jest «wybuch» tej «inności», czegoś «wyższego» lub «niższego», owego «trzeciego świata»”. Często bywają nim właśnie duchy, zmarli, bogowie, siły przyrody lub uosobiony los.²⁹

Jednym ze znaków przekroczenia ówczesnej panującej poetyki było szczególne zastosowanie onomatopei jako nowego tonu poezji. W literaturze polskiej trzeba było śmiałości Mickiewicza, żeby porzucić klasycystyczne i sentymentalne klisze i zuchwale wstąpić w ów „trzeci świat”. Lach Szyrma wołał przedstawić naśladowanie niż tłumaczenie utworu, który zostawiał w umyśle „wrażenie okropności”. Pragnął porzucić przed progiem wrażliwości polskiej te wszystkie przerażające bürgerowskie, jak pisał, „Klinglingling, Hopp Hopp Hopp, Sasa, Huhu”. Nie mogły one wówczas przekroczyć granicy przyjętych w Polsce „obyczajów i smaku”³⁰. Ale trzeba też przyznać, że jednemu z najwybitniejszych krytyków romantycznych, A. W. Schleglowi, nie podobały się te onomatopeje: traktował je jako sztuczne chwytły retoryczne,

²⁸ Cyt. za: J. Kłaczkó „Lenora” i „Ucieczka”, w: *Zapomniane pisma polskie (1850–1866)*, zebrał i objaśnił F. Hoesick, Kraków 1912, s. 253.

²⁹ Sąd Roberta Petscha cytowany za: *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, *Wstęp*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.

³⁰ *Uwagi nad balladą Bürgera...*, s. 276. A. W. Schlegel opowiada, że kiedy Bürger czytał przyjaciółom scenę finałową *Lenory*, w której jeździec prętem roztrzaskuje żelazne bramy cmentarza, to lubił uderzać w drzwi szpicrutą, do tej pory starannie ukrywaną. Dla Kłaczkó były to „drobne i dziecinne środki, do których uciekał się poeta w chęci sprawienia silniejszego wrażenia” (J. Kłaczkó „Lenora” i „Ucieczka”, s. 278).

a nie jako objawy spontanicznej żywości. W przekładzie angielskim onomatopeiczne efekty zostały usunięte, jego zdaniem, bez żadnej szkody.³¹

Jednak entuzjastyczna w ogólności ocena sformułowana przez A. W. Schlegla była miarą sukcesu artystycznego ballady Bürgera. Warto pamiętać, że dobrze ją znał Mickiewicz. „Okrzyk radości — jak pisał Schlegel — rozległ się po całych Niemczech i słusznie, bo stało się tak, jak gdyby naraz spadła zasłona z nieznanego jeszcze, cudownego świata”³². Wszyscy się mieli ucieszyć z powodu tego szczęśliwego poetyckiego rzutu kostką, który pozwolił ze starego, pojedynczego, szcztakowego motywu ludowego wyprowadzić tak wspaniałą całość, trzymającą się nastroju poezji miejscowej. Na imaginację Schlegla silnie działały obrazy przepływające przez ten dialogiczny utwór. Wrażenie największe robiła postać Panny: „dzika namiętność Lenory i jej wprowadzenie do królestwa śmierci”, „błuzniercze wybuchy boleści”, „niebios kara wśród prawdziwego nawału zgrozy”, ale także „piękna lekkomyślność, z którą Lenora idzie za swym kochankiem—upiorem”. Podobała się Schleglowi też „spieszność nocnego jeźdźca”, „dziki, wesoly ton w jego mowach”.³³

W charakterystyce *Lenory* przez A. W. Schlegla pada słowo, które uważa należy za kluczowe. Krytyk używa określenia *das Unheimliche* — na oznaczenie odczucia obcości, które powstaje wobec jakiejś sfery nieznannej, wobec tego, co niesamowite.³⁴ Jak wiadomo, *das Unheimliche* to niezmiernie ważne określenie dla Freuda, który opisał jego znaczenie w rozprawie pod tym tytułem — na francuski tłumaczono wyrażenie

³¹ Por. A. W. Schlegel *Bürger*, w: *Kritische Schriften*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von E. Staiger, Zürich und Stuttgart 1962, s. 158–159.

³² Cytuję opinie Schlegla za: J. Klaczko „*Lenora*” i „*Ucieczka*”, s. 253, stale konfrontując je z oryginałem niemieckim, przytoczonym w przypisie 31. Pięknym dowodem popularności utworu może być humorystyczna niemiecka powiastka, przetłumaczona pt. *Małżonek upiór* (raczej: kandydat na małżonka) i zamieszczona w „Tygodniku Wileńskim” (nr 2 z 31 I 1822). Dwoje młodych posługuje się tu inscenizacją wydarzeń w duchu *Lenory*, „poematu, który na pamięć wszyscy umieją” (s. 26). Toteż i służący na zamku potwierdzają, gdy młoda baronówna zniknęła, że słyszeli galop konia o północy, „i nie mógł być to inny, tylko koń czarny nieboszczyka, który uwiózł swą narzeczoną do grobu. To wszystkim zdało się najpodobniejszym do prawdy, gdyż podobnego rodzaju zdarzenia bardzo są pospolite w Niemczech” (s. 30).

³³ Por. J. Klaczko „*Lenora*” i „*Ucieczka*”, s. 258–259.

³⁴ A. W. Schlegel *Bürger*, s. 157.

jako *Niepokojącą obcość*.³⁵ Freud omawia wypadki, kiedy w bliskie, rodzinne, przyswojone, właśnie *das Heimliche*, wdziera się coś obcego i niezrozumiałego, budzącego grozę często połączoną z odrazą.

Śpiewy żałobnego orszaku, które nagle zaczynają towarzyszyć nocnej podróży upiora z Panną, w oryginale *Lenory* zostały porównane do wstrętnych rechotań kumaka. Są to właśnie *Unkenrufe*, wróżby kumaka, które znajdują się w tytule ostatniej powieści Günтера Grassa i tak zostały przetłumaczone przez Sławomira Błauta. Bruno Kiciński dał tu „kwakanie żab na stawie”³⁶. Lach Szyrma zaś posłużył się czymś innym — był to rodzaj rekwizytu ulubionego przez polskich romantyków: „hukanie puchacza z puchaczem”.³⁷ Tak czy owak Panna wkroczyła tu w sferę *das Unheimliche* — i stała się zapewne już k i m s i n n y m.

Szyrma opowiada, że — w drugiej części opowieści Lenorowej w przekazach słowiańskich — dziewczynie udaje się schronić przed goniącym ją upiorem w domu umarłego. Rano przyszedł na egzekwie ksiądz z ludem. Wybladła i drżąca dziewczyna wyszła zza pieca, „zaczęła mówić, ale nikt jej języka nie zrozumiał — była z obcej ziemi”.³⁸ Ona była rzeczywiście „z obcej ziemi”, i to w podwójnym sensie. Po pierwsze dlatego, że pochodziła z okolic położonych o dwieście mil od miejsca, w którym się ukryła (tak ją informuje kochanek–upiór o odległości przelecianej w ciągu godziny). Ale po drugie, ona przekroczyła strefę śmierci i była obca, gdyż już przybywała z tamtej strony, tknięta przez upiora. Należała do tamtego świata i dlatego „w kilka dni” — mimo prób ratowania jej — odeszła z tego świata.

Liczne są interpretacje *Lenory*. Tytułowa bohaterka należała do literackich postaci kobiecych, które wyjątkowo wraziły się w pamięć odbiorców — przez swą odwagę bluźnierstwa i pójścia do kresu za miłością odrzucającą wszystkie autorytety. Nie rozpad wiary w Boga jest jednak głównym tematem ballady, lecz „bezwartunkowość miłości, która popada w tragiczną pomyłkę: chce wierzyć, że umarły jest powracającym żywym, że apokaliptyczny jeździec jest oblubieńcem, który wiezie dziewczynę

³⁵ Por. S. Freud *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, w: *Essais de psychanalyse appliqué*, traduit de l'allemand par M. Bonaparte. Paris 1933 i 1973.

³⁶ B. Kiciński *Leosia*, s. 43.

³⁷ K. Lach Szyrma *Kamilla i Leon*, s. 363.

³⁸ *Uwagi nad balladą Bürgera...*, s. 281.

do ślubu, że śmierć jest życiem i szczęśliwością wieczną”.³⁹ Ale żeby do takiej niesłychanej „pomyłki” mogło dojść, potrzeba jednak pewnego typu kultury. Klaczko, porównując *Lenorę* Bürgera i *Ucieczkę* Mickiewicza, doszedł do wniosku, że Bürger rozmiłował się p a t o l o g i c z n i e w owej „machinacji zgrozy, duchów i cieniów i strasznych zjawisk”, czego zupełnie brakuje Mickiewiczowi. To prawda — temat ballady Bürgera może być określony jako uwodzenie przez śmierć. Miłość–śmierć staje się miłością śmierci. Thomas Mann uważał, że romantyzm niemiecki „w swojej najgłębszej istocie jest uwodzeniem, mianowicie uwodzeniem ku śmierci” i mówił o jego głębokim powinowactwie ze śmiercią⁴⁰ — ze wszystkimi dalszymi konsekwencjami w najnowszej historii Niemiec. Zrozumieć wtedy można lepiej słynną frazę Paula Celana z jego *Fugi śmierci*: „śmierć jest mistrzem z Niemiec” — „der Tod ist ein Meister aus Deutschland”.⁴¹ To nastawienie romantyczne jest również obecne w *Lenorze* Bürgera. Wyobrażenie o niemieckiej skłonności do upojenia śmiercią prowadzi od *Lenory* i *Cierpień młodego Wertera* poprzez romantyków, poprzez Wagnera, aż do słynnej filmowej „trylogii niemieckiej” Viscontiego: *Zmierzch bogów*, *Śmierć w Wenecji* i *Ludwig* (jak wiadomo, chodzi o Ludwika bawarskiego, króla w szczególności rozkochanego w śmierci).

Tamta strona

Ucieczka Mickiewicza nie tylko nie ma w sobie patologicznego rozmiłowania w śmierci, ale również brakuje jej zupełnie ducha moralizatorstwa. Daje ono o sobie znać tak natrętnie w strofie kończącej *Lenorę*, że aż można byłoby sądzić, iż ten finał jest nieorganiczny... W końcu jednak wydaje się, że Bürger „po protestancku”, jakby napisał Klaczko, musiał zakwestionować miłość szaloną, gdyż staje się ona w konieczny sposób bluźniercza, poszukując własnego

³⁹ A. Schöne *Lenore*, s. 210. Por. tegoż autora: *Bürgers „Lenore”*, „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 1954, 3 Heft.

⁴⁰ T. Mann *Niemcy i naród niemiecki*, tłum. K. Górniak w książce zbiorowej: *Po upadku Trzeciej Rzeszy. Niemiecy intelektualści a tradycja narodowa*, wybór i wstęp J. W. Borejsza i S. H. Kaszyński, Warszawa 1981, s. 35.

⁴¹ Por. P. Celan *Wiersze*, wybór, tłumaczenie i posłowie F. Przybylak, Kraków 1988, s. 8–12, oraz interpretacja w książce F. Przybylaka *Paul Celan. Metody i problemy „liryki esencji”*, Wrocław 1952.

absolutu wchodzi w konflikt z uporządkowanymi wskazaniem religijnymi i nie można jej pozostawić bez moralnej oceny. W *Ucieczce* nie ma nic z pouczenia, nic z dydaktyzmu, który był tak znamienny dla *Ballad i romansów*. Porębowicz wręcz pisał o „falszywej surowości karcicielskiej” widocznej np. w *Świtezii*. Poprzedził ten sąd uwagą o pedantyzmie protestanckim, który gubił północną sztukę romantyczną, wprowadzając do ludowego żywiołu mitycznego „bądź nabożne pouczenia, bądź wskazówki moralizatorskie”. „Jeden może Goethe — konkludował Porębowicz — pojmował, jakie skarby artystyczne kryją się w balladzie ludowej, wolnej od wtretów i przymieszek, ale Goethe był poganinem, czym inni romantycy być ani mogli ani śmieli.”⁴²

Otóż *Ucieczka* w tym sensie może być rozumiana jako goetheańska. Jest to opowieść surowa i prosta, czysta i piękna. Mickiewicz podkreślał, że kilka zasłyszanych wierszy z pieśni gminnej posłużyło mu „za wzór stylu” — zwięzłego, pełnego obrazowych skrótów, bez rozwlekłości, którą tak często przynosi dążność kaznodziejska. W stylu jest jednak także coś z lekcji Bürgera. Odyniec, przekładając *Lenorę*, dobrze oddał szczególne onomatopieczne brzmienie oryginału:

Stąpił z konia, szabla szczękła,
Rumak parsknął, klamka brzękła⁴³

— ujawniając, czego się nauczył od Bürgera w zakresie instrumentacji głoskowej.

Mickiewicz w niezrównanych poetyckich skrótach zaczyna akcję. On nie wraca z wojny, ona rozpacza. „Panno szkoda młodych lat” — słyszemy, podobnie jak w I części *Dziadów*, ale w kontekście całości to nie to samo. Księżę przysłał swata i już dał na zapowiedzi. Panna, rozpaczliwie zdeterminowana, mówi te wspaniałe słowa:

Nic powiozą do ołtarza,
Powiozą mię do smętarza,
A pościelą chyba w trumnie,
Ja umrę gdy on nie żyje.
Ciebie matko żal zabije.⁴⁴

⁴² E. Porębowicz *Przyczynek do pojęcia...*, s. 279.

⁴³ A. E. Odyniec *Lenora*, s. 8.

⁴⁴ A. Mickiewicz *Ucieczka*, s. 13. Tu, jak i w dalszym ciągu, cytuję wydanie przytoczone w przypisie 6.

Aż trzy trupy... Panna na razie nie widzi innego wyjścia, ale o piekle — jak Lenora w podobnym położeniu — nie wspomina.

Nastęcza się jednak rozwiązanie: w *Ucieczce* pojawia się motyw odrębny, którego nie było w *Lenorze*, a mianowicie — czary. „Kuma, widma stara” namawia pannę, by wypędziła klechę (czekającego w konfesjonale na spowiedź przedślubną) i rozpoczęła zaklęcia. To jest jedyny sposób na sprowadzenie ukochanego. Wiadomo z Micheleta, że „dobroczynne czarownice”, oczywiście poza wiedzą Kościoła i wbrew niemu, trudniły się konsolacją istot opuszczonych przez umarłych — na ich życzenie „wskrzyszony przez miłość duch” przychodził pocieszać. Michelet rozgrzeszał procedury czarownic, pytając dramatycznie: „Kto nie poniósł strat? Kto nie płakał? Kto nie doznaje radości na widok tego mostu między dwoma światami?”⁴⁵

Żywy czy umarły zaklęciom się nie oprze. Czarownica zapewnia, że „Musi przyjść i ciebie wziąć”.

Ale na jaki los ma Pannę wziąć, tego się nie mówi. I teraz objawia się cudowna równoległość działań — rzuczanych czarów i rozpoczętej jazdy:

Panna grzeszy — jeździec śpieszy.
Kłęto ducha — kłatwy słucha.

I tu narrator słusznie zadaje powtarzające się w balladzie jak refren pytanie z ludowej piosneczki: „Panno, Panno czy nie strach?” Nie, nie strach, gdyż Panna postawiła wszystko na jedną kartę i nie ma zamiaru niczego odwoływać. Zresztą zapewne nie byłoby to już możliwe — fatalizm czarów, które sprowadzają ze światów bądź z zaświatów, musi się już toczyć nieubłaganie. Konsekwencje zaklęć, można powiedzieć, rozpoczęły swój bieg. Ale przecież jest to zgodne z najgłębszymi pragnieniami Panny. Ona świadomie wywołała ten tok wydarzeń.

O północy wezwany rycerz przybywa do jej domu. Spędza z nią słodkie chwile i wreszcie, gdy usłyszał kilka wyrocznych odgłosów („koń zarżał, jękła sowa”), oświadcza, że na niego już czas. Żegnając się daje dziewczynie do wyboru:

Bywaj zdrowa,
[.]
Albo wstawaj, na koń siądz
I na wieki moją bądź.

⁴⁵ J. Michelet *Czarownica*, tłum. M. Kaliska, Warszawa 1961, s. 75.

U Bürgera rycerz na Lenorę nalega i do pewnego stopnia przymusza ją do nocnej jazdy. Toczą się między nimi jakby pertraktacje. Odyniec nawet dodał jeszcze opis nastroju Lenory — którego nie ma w oryginale — gdy rycerz zabiera ją na nocną jazdę: „I w pół niechcąca, w pół chcącą”.⁴⁶ Kiciński natomiast podkreśla, że Lenora na konia skoczyła, „acz nieśmiało”.

Panna z *Ucieczki* decyduje się natychmiast, bez słowa. Rozpoczyna się nocna jazda i narrator znów pyta: „Panno, Panno czy nie strach?” Tym bardziej powinien pytać, że we wspaniałym nocnym locie obojga mnożą się objawy, zwiastujące i demoniczny charakter kochanka, i straszliwy cel ucieczki. Dwuznacznym rozmowom (jeździec mówi, że dom jego znajduje się na górze Mendoga, gdzie był cmentarz) towarzyszą życzenia ukochanego, by Panna pozbyła się kolejno świętych przedmiotów, które ze sobą w podróż wzięła: książeczki do nabożeństwa, szkaplerza i krzyżyka. Ona czyni to wszystko w zupełnej determinacji i wreszcie, gdy się pozbywa krzyżyka, następują wydarzenia infernalne: jeździec „Pannę wpoły ścisnął, Z oczu i z ust ogniem błysnął”, koń zaś „ludzkim śmiechem ryknął”. Zapadają się (u Mickiewicza często pojawia się takie totalne zapadanie) jeździec, koń i panna pod ziemię cmentarną.

Z *Ucieczki* przemawia jakiś demonizm życia duchowego i namiętności, pierwotny, ostry, powiedzieć można, że nie jest to demonizm taki jak w II części *Dziadów*, lecz raczej podobny do wampiryzmu z Pieśni Konrada w III części *Dziadów*. To coś barbarzyńskiego, ostatecznego, nawet w pewnym sensie właśnie pogańskiego. Odnosi się takie wrażenie dlatego, że brakuje jakichkolwiek dodatków dydaktycznych, chociaż w krótkim finale ksiądz na cmentarzu odprawia mszę za dwie dusze, i w ten sposób daje się do zrozumienia, że jeszcze jakaś możliwość ratunku dla tych dusz istnieje.

Ocena postępowania Panny w *Ucieczce* wzbudziła jedną z najciekawszych w naszej historii literatury polemik. Wacław Borowy wytoczył wspaniałe argumenty przeciwko stanowisku Juliana Klaczki jako autora rozprawy z roku 1853, porównującej *Lenorę z Ucieczką*. Spór ów dotyczy imponderabiliów: kobiety i katolicyzmu.

Klaczko zdecydowanie przeciwstawia bluźniącą Bogu niemiecką Lenorę i zupełnie jego zdaniem do jakiegokolwiek buntu niezdolną polską Pannę. Kieruje się ona po prostu „czystym niewieścim uczuciem czystego

⁴⁶ A. E. Odyniec *Lenora*, s. 10.

niewieściego serca”, cel jej działania jest „tkliwy i czysty”. Katolickie, proste serce naszej Panny rzadko kiedy tak się unosi, „by aż bożego zaprzeczyć miłosierdzia”. Panna jednak grzeszy, odwołuje się do czarów, czyni więc coś przez religię katolicką zakazanego, niedozwolonego, bezbożnego. Ale tu Klaczko wysila całą swoją inteligencję, by zgromadzić argumenty na obronę czystości i niewinności Panny. Okazuje się, że po prostu ona niezupełnie wie, co robi. Zachowuje „jakby magnetyczne posłuszeństwo” wobec czarów, które zostały rzucone, jest powolna jakiemuś fatalnemu nakazowi, z którego nie zdaje sobie dobrze sprawy. Klaczko wręcz rozrzewnia się nad jej kobiecą biernością i niewiedzą. Przedstawia okropne położenie dziewczyny podczas podróży — „nie rozumiejącej, biednej! ni drogi, ni jazdy, ni ruchów, ni czynów, ni słów, ni rozkazów swego kochanka”.⁴⁷ Rzeczywiście, w świetle interpretacji Klaczki Panna z *Uciezki* to jakieś biedactwo bezwolne, budzące współczucie zaplątaniem się w sprawy, znacznie przekraczające niewieście możliwości pojęcia.

Natomiast Borowy sądzi, że Panna doskonale wie, co robi. Świadomie wybiera. Nie waha się w decydujących momentach, idzie natychmiast za swoim ukochanym, nie zna strachu. W końcowych strofach „miłość już ponad wszelką wątpliwość okazuje się w sercu bohaterki silniejsza od nakazów wiary i troski o własną duszę. Bez słowa — jak i przedtem — decyduje się na ostatnie szaleństwo: krzyż pada”. „Trudno o straszniejszą formę miłości. Trudno o jaskrawszy przykład jej siły.” Czymże jest — pyta Borowy — malejąca jednak w toku wydarzeń śmiałość Lenory „w porównaniu z prawie bezmowną zapamiętałością bohaterki Mickiewiczowskiej, bez chwili wahania idącej w imię miłości na zatracenie”. Pannie z *Uciezki* przyznaje Borowy istotne miejsce w areopagu wielkich postaci Mickiewiczowskich. Jego zdaniem jest ona „niewątpliwie spokrewniona z innymi straceńcami Mickiewiczowskimi: triumfującym Farysem i tragicznym Wallenrodem”. Oddaje życie i duszę za jeden błysk prawdziwego, jak sądzi, bytu.

Z wywodów Borowego wyłania się zatem zupełnie inna kreacja kobieca niż ta, którą opisał Klaczko, nie dopatrujący się w postępowaniu Panny żadnej świadomości, żadnego wyboru, żadnego odruchu wolności. Borowy zjadliwie napisał, że Klaczko nie dostrzega w decyzjach Panny „bardziej chyba katolickiego od szkaplerza i koronek aktu wolnego

⁴⁷ J. Klaczko „Lenora” i „Uciezka”. Cytowałam kolejno strony: 265, 263, 269, 273.

wyboru”.⁴⁸ Trudno nie przyznać racji autorowi ponowionej po stu latach paraleli *Lenory* i *Ucieczki*. Panna należy właśnie do najbardziej zdecydowanych i poświęconych swemu zuchwałemu zamiarowi kobiet w naszej literaturze.

Powiedzmy, że *Ucieczka* Mickiewicza tym się przede wszystkim różni od *Lenory* Bürgera, że mówi jednak o czym innym. Miłość szalona z *Ucieczki* jest nawet bardziej bezwzględna niż w IV części *Dziadów*, gdyż brakuje w niej takich mitów łagodzących, zawierających wiedzę o minionej harmonii i tęsknotę za nią, jak np. mit androgyniczny. Mickiewicz w *Ucieczce* pokazał Pannę, która idzie do kresu w dążeniu do nieosiągalnego absolutu. Nie śmierć jest tu najistotniejsza, lecz bezwzględne pragnienie nieskończoności w świecie skończonym, ostatecznego spełnienia w całkowitej jedności ducha i ciała, co przecież nie jest możliwe. Właśnie wtedy dokonuje się spalenie przez Erosa. W finale *Ucieczki* tyle Mickiewicz mówi o płonieniu. Są to nie tylko ognie piekielne. To również konieczne samospalenie się miłości–namiętności⁴⁹. Mickiewicz pokazał to uczucie bez jakiegokolwiek kompromisu moralnego czy estetycznego, bez ugięcia się wobec jakiegokolwiek konwencji. Miłość szalona wyniszcza Pannę do końca. Ona to wie i tego chce. Lot i rozbitcie się — oto los, który wyzywa.

Charakterystyczne, że w *Ucieczce* nie ma grozy ani śmierci, ani piekła, tej grozy, której jest tyle w *Lenorze* — wielu sądziło, że aż za dużo. Jak to się stało? Jednym z romantycznych sposobów obcowania z umarłymi było udawanie umarłych. Podobnie jak umarli mogą udawać żywych, co przecież jest podstawą hipotezy tak popularnego w romantyzmie wampiryzmu. Mickiewicz w swych utworach ciągle zgłębiał tamtą stronę — stronę umarłych, upiórów i zjaw. Próbował też stworzyć polszczyznę, w której można byłoby mówić o duchu (z *Ody do młodości*) i o duchach (takich jakie występują w *Balladach i romansach*). W jakim stopniu mu się to powiodło, dowodzić mogą zarówno drwiny klasyków, przerażonych inwazją upiórów w literaturze, jak i ilość naśladowców włokących

⁴⁸ W. Borowy *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958. Cytowałam kolejno strony: 264, 266, 274, 270.

⁴⁹ Por. wywody D. de Rougemonta w książce *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968. Autor uważa, że kult miłości namiętnej, Erosa, to przekleństwo kultury europejskiej, która pogrąża się w szkodliwych złudzeniach, że taka miłość jest możliwa. Przeciwstawia jej Agape — miłość małżeńską, daleką od namiętności niszczącej w sposób konieczny spalającą się w jej ogniu szaleńczo kochającą osobę.

za sobą wszędzie jęczące zmory. Ale nie była to tylko kwestia mody — była to prawdziwa rewelacja ducha w literaturze. W *Ucieczce*, dzięki konsekwencji w postępowaniu za miłością szaloną, Mickiewicz siłą poezji przeniknął na tamtą stronę i stworzył dojrzały język wspaniałych obrazów miłości, która w poszukiwaniu absolutnego spełnienia sięga poza grób. Nie bez powodu bohaterką takiej miłości jest Panna. W zgodzie z wyobrażeniami trubadurskimi i romantycznymi kultury europejskiej, przeciwstawiającymi miłość i małżeństwo, to właśnie zuchwała Panna ośmiela się pragnąć absolutu poprzez miłość szaloną.